

JUDIT KUSPER

**FRÜHROMANTIK AUF DER BÜHNE
DIE DARSTELLUNG DES ICHS UND DES SELBST
IN JÓZSEF KATONAS *BÁNK BÁN*¹**

„Sigmund Freud hat einmal die Seele mit dem „Wunderblock“ verglichen, der bei Kindern beliebten Zaubertafel, auf der man Geschriebenes sofort wieder löschen kann, auf der aber einiges fast unsichtbar zurückbleibt. Auch in unserer Seele, so meinte Freud, erhalte sich mancher einmal aufgenommene Eindruck, der durch unsere Vergesslichkeit ausgelöscht wurde und uns deswegen nicht mehr bewusst ist.“² Die literarischen Kanons können auch als Wunderblock oder Zaubertafel funktionieren: die großen (oder auch die kleineren) Werke der Weltliteratur wurden auf die Tafel geschrieben, sie drücken ihre Spuren ein, doch manchmal muss man die Tafel abwischen, um neue, frische und aktuelle Werke aufzuschreiben. Die Spur des früheren Textes lebt dennoch weiter, z.B. als Inter- oder Hypertext oder nur als ein Eindruck oder als eine Wirkung in den neuen Texten.

„Die Kanonforschung erweitert unser Wissen von Literatur, indem sie danach fragt, wie Menschen mit Texten umgehen und wie sie von diesen geprägt werden.“³ Der Kanon kann also unser Lesen prädestinieren, indem er unser Wissen nicht nur erweitert, sondern auch bestimmt. Wir müssen immer mit einem materialen Kanon rechnen, der die Sammlung lesbarer und gelesener Werke vertritt. Ein Kanon umfasst aber nicht nur eine Liste, sondern bedeutet „auch die Form und in der weiteren Übertragung auch jede Norm, jede vollendete Gestalt und jedes erstrebenswerte Ziel.“⁴ Alle diese Normen, Ziele hinterlassen ihre Spuren in einem Werk, wir lesen die Literatur immer nach diesen kanonischen Spuren, die sowohl unsere Wahl, als auch unsere Rezeption bestimmen können. Ein literarisches Werk ist wirklich ein Wunderblock, wo nicht nur die Merkmale, die Nachdrucke des Autors, sondern auch die Präsenz der Rezeptionen lesbar sind.

Der ungarische literarische Kanon könnte auch als Wunderblock funktionieren und wirken – jedoch mit einem kleinen Fehler. Es ist ein Wunderblock, der nicht abgewischt ist, obwohl sich seine Oberfläche schon für die Neuaufschreibung anbietet. Das Problem stammt nicht nur daher, dass unser offener Kanon überhaupt

¹ Die Forschung wurde im Rahmen des Projektes EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Komplexe Entwicklung der Forschungskapazitäten und Dienstleistungen an der Eszterházy Károly Universität“ gefördert.

² GRÜN-MÜLLER 2009.

³ ASSMANN 1996, 59.

⁴ GRUBE 2012, 71.

nicht geöffnet ist: ein Kanon in Gestalt von schulischer Curricula ist meistens institutionell (manchmal auch politisch) gefestigt, so nicht offen, sondern geschlossen. „Der Begriff 'Kanon' bezeichnet seit dem 18. Jahrhundert einen zumeist geschlossenen Kreis von Werken, die aufgrund ihres herausgehobenen Wertes in gewisser Hinsicht für verbindlich angesehen werden.“⁵ In Ungarn werden die Schulbücher und Anthologien fast seit 200 Jahren mit klassischen Werken gefüllt, aber noch ein bedeutendes Problem ist, dass diese Werke ihre alten, manchmal jahrhundertalten Interpretationen mit sich tragen. So ist nicht nur der Textkanon, sondern auch der Interpretationen- oder Methodenkanon geschlossen und unantastbar.

Man könnte aber sagen, dass unsere Nationalliteratur klassische Werke enthält, und nur so kann eine Allgemeinbildung entstehen. Die Allgemeinbildung hängt jedoch nicht nur von klassischen Texten ab, sondern auch von den immer aktuellen und anwendungsbaren Interpretationen. Wenn ein früher aktueller Kernkanon nicht mehr gültig, also nicht mehr aktiv ist, wird er nur ein latenter Kanon. Ein latenter Kanon kann nicht mehr die Meinung der Leser beeinflussen, er kann nicht mehr gültige Antworten auf unsere Fragen geben.

Unser Thema, Katonas *Bánk bán*⁶ spielt auch diese Rolle in der ungarischen Literatur: die Rezeption des Werkes ist zusammengesetzt und nicht einheitlich, aber seit 1848 bewahrt sich *Bánk bán* seinen stabilen Platz in der Nationalliteratur, und wurde das Schulbeispiel der überkanonisierten Werke. Das Drama nimmt eine ziemlich einzigartige Position ein: es ist einmal ein historisches Trauerspiel, das als Schullektüre existiert und auch eine der berühmtesten und bekanntesten Opern. Davon ausgehend ist es eine Nationaltragödie und eine Nationaloper. Alle kennen das „Weinlied“ und die Arie „Meine Heimat, meine Heimat“, und daneben lernen alle Schüler den Konflikt und den Gegensatz zwischen *Bánk* und der Königin Gertrudis kennen, in dessen Zusammenhang *Bánk* die Allegorie für den beherzten und wahren Ungarn, die Königin dagegen die Allegorie für die fremde Macht ist. Eine gute Tragödie kann aber nicht so einfach sein. Schon am Anfang der geschriebenen, dokumentierten Literatur war die Tragödie die Königin der Werke. Sie spielte immer eine wichtige Rolle im Selbstverstehen der Menschen, hatte immer eine Analyse-Funktion. Der Held des Dramas will vor allem sich selbst verstehen, deshalb stellt das Stück verschiedene Relationen der Personen dar. Wie konnte *Bánk bán* eine solche vereinfachte Bedeutung erhalten? Wie könnten wir einen anderen, dem ursprünglichen Text näheren und daraus lesbaren Sinn darstellen? Darauf möchte ich in meinen Ausführungen antworten oder mögliche Antworten suchen.

⁵ DAN VADAN

⁶ Auf deutsch: Josef KATONA. *Banus Bánk*. Tragödie in 5 Aufz. Aus d. Ungar. übertr. v. Josef VÉSZI. Berlin: Reiss 1911.

Das Drama wurde ursprünglich für ein Preisausschreiben der Zeitschrift *Erdélyi Múzeum* 1814 und 1815 geschrieben, die zweite, heute als *Bánk bán* (via ultima manus) bekannte Version entstand 1819 und kam dann 1820 als Druck heraus. Natürlich benutzte der Verfasser mehrere Quellen, u.a. einen historischen Gesang von András Valkai von 1567⁷ und Texte von Gáspár Heltai, Antonio Bonfini, Hans Sachs und György Pray. Daneben wurde das Thema „Bancbanus“ im 19. Jahrhundert auch österreichisch, ungarisch und kroatisch inszeniert. Alle diese Stücke stellen den mittelalterlichen ungarischen Aristokraten dar (dt. Franz Grillparzer: *Bancbanus*, ungarisch József Katona: *Bánk bán*, kroatisch Franjo Marković: *Benko/Banko Bot*)⁸.

Katonas *Bánk bán* zeigt noch nicht die poetischen Merkmale der Romantik, also im Mittelpunkt steht noch nicht der geniale Verfasser (der aus nichts erschafft) und die Originalität, sondern die Verwendung und Neuauflegung von früheren, anderen alten Texten. Diese Textauffassung führt uns weiter zu anderen Spuren: wenn ein Verfasser seinen Text nicht nach den Regeln der romantischen Konzepte konstruiert, kann der Text kein romantisches Subjekt, keinen romantischen Helden konstituieren. Warum könnten wir aber sagen, dass Bánk, der große ungarische Aristokrat nicht romantisch ist? Das Drama ist zudem für ein Preisausschreiben mit dem Titel *Originalität und Preis* geschrieben, wo das Ziel und die Erwartung ein Geschichtsdrama mit dem Thema aus der ungarischen Geschichte zu schreiben war. Die Form und das Thema könnten perfekt für ein romantisches Drama sein, in dem der geschichtliche Held gegen die Unterdrückung kämpft. Es fehlt aber etwas. Die Handlung ist nicht rund, die Antworten, die das Drama auf unsere Fragen geben kann, sind nicht mehr gültig. Bánk kann kein tragischer Held sein, wenn wir nur den Konflikt zwischen ihm und der Königin betrachten. Seine Argumentation ist schwach, seine Wahrheit ist fraglich. Ferenc Bíró⁹ und Zoltán Rohonyi¹⁰ versuchen das Drama als Konflikt des Subjekts zu lesen. Das Problem liegt also nicht zwischen zwei Subjekten (Bánk, Königin), auch nicht zwischen Subjekt und Objekt, sondern zwischen verschiedenen Formationen des Ichs – und zwar nicht nur in einer Person, sondern in mehreren. So wird aber sichtbar, dass dieses Subjektkonzept nicht die Erwartung der romantischen Poetik zufriedenstellen kann und die Poetik der Frühromantik zu Hilfe ruft. Dieser Interpretationsweg wurde schon in den Gedichten Katonas sichtbar, z.B. im Gedicht *An die Muse*:

⁷ GYÖRGY 1947, 3–8.

⁸ BOBINAC 2015, 107–126.

⁹ BÍRÓ 2002.

¹⁰ ROHONYI 1996, 190–203.

Muse, hilf mir, hilf mir!
Ach, aber wem und wer spricht ?
Keiner kennt mich, ob ich
lebe oder sterbe.

Das bin ja nicht *Ich*,
sondern nur der, der dich
ruft, oh gnädige
Muse, obwohl du ihn
noch nie gekannt hast.

Das Zusammenspiel und zwar der Kampf des Ichs und des Selbst konstituiert nicht nur das Subjektkonzept dieses Gedichtes, sondern auch des Subjekts Bánks. Er streitet mit seinen eigenen und inneren Problemen, mit den verschiedenen Personen, die in einem Menschen gleichzeitig oder auch in der Vergangenheit disseminiert sind. Die Tragödie ergibt sich daraus, dass Bánk von außen gesehen ein starker, kluger, beherrschter Mann ist: er ist der einzige, der die Unzufriedenen beruhigen kann, er interpretiert die Rolle der Königin mit klarem Kopf. Wir können über die Verdoppelung des Ichs sprechen, so entsteht eine Spannung innerhalb der Seele, besser gesagt zwischen Realität, realistischen Möglichkeiten und Sehnsucht, Idealität. Bánks Figur konstituiert also diese Auffassung, aber die Wurzeln des Ich-Problems sind nicht ganz abgesteckt. Warum ist er so verwirrt, wie kommt er zum Mord der Königin? Im zweiten Kapitel zeigt er ganz andere Merkmale: seine Stärke ist unfraglich, er ist der einzige, der klar denken kann. Die Dramaturgie, die Komposition des Dramas wird uns etwas Merkwürdiges zeigen: alles sieht anders aus, die Spuren sind anders zu lesen. Warum? Ich möchte dies mit Hilfe einer seltsamen Episode aus dem Drama verdeutlichen.

Im ersten Aufzug des Stückes sehen wir Banus Simon und Banus Mikhál, wo Simon Mikhál eine ungewöhnliche Geschichte erzählt: Simons Frau gebar sieben Kinder, also sie gebar Sieblinge, von denen jetzt sechs mit einer Hexe im Wald leben. Simon traf die Hexe mit den sechs Kindern während einer Jagd nach einem Reh. Der Kontext seiner Geschichte sprengt den Rahmen des Geschichtsdramas auseinander, und nähert sich einer anderen Gattung, nämlich der Herkunftssage. Simons Fang war ein Reh, d.h. ein Totemtier, das in einer Sage den Jäger zum Ort der Staatsgründung führt. In diesem Sinn wird „der Ort“ symbolisch und bedeutet eine Möglichkeit: mit der Hilfe der sechs Kinder (und mit ihren zukünftigen Frauen) können die spanischen Flüchtlinge, Simon und Mikhál (aber wahrscheinlich nicht mehr Melinda) ihre Heimat neubegründen. Diese Geschichte passiert aber nicht auf der Ebene des Geschichtsdramas, sondern bildet eine eigene Ebene, von der Mythen, Sagen und Märchen stammen. Demzufolge wird das Niveau, der Horizont der

Fiktionalität erhoben, so können wir das Drama nicht mehr als ein National- oder Heldendrama lesen.

Miklál deutet die Fiktion, das Märchen als Wahrheit. Diese Tat ist für die Leser ein wichtiges Zeichen: die Geschichte des Dramas ist allegorisch lesbar, wir müssen nicht die Oberfläche, sondern die tieferen Bedeutungen suchen, und dort werden wir innere Doppelgänger finden. Deshalb versuche ich die drei Hauptfiguren des Stückes als die Darsteller innerer Doppelgänger vorzustellen.

Bánk's Figur ist durch die Eifersucht beeinflusst, aber schon vor der Machenschaft Ottos. Als er im ersten Aufzug von Petur den Namen Melindas als Kennwort hört, schlussfolgert er sofort: er denkt, dass die Schwierigkeit im Zusammenhang mit der Ehre seiner Frau steht. Er ist nicht dreist, nicht selbstsicher, er kann sich nicht vorstellen, dass eine solch schöne und junge Frau ihn lieben und ihm treu bleiben kann. Bánk ist ungefähr 20 Jahre älter als Melinda, aber das ist im 13. Jahrhundert überhaupt nicht ungewöhnlich, sogar eher konventionell. Schon ein bedeutenderes Problem ist, dass Bánk nicht die gemeinsame symbolische Bedeutungswelt mit seiner Frau finden kann. Eine symbolische Bedeutungswelt wird als Ausdrucksform von Individualität interpretiert, die immer auch als kultureller Code gilt.¹¹ Bánk und Melinda sprechen und handeln nach verschiedenen Coden, wurden in unterschiedlichen Kulturen sozialisiert, sie sind noch immer Fremde, dies zeigt z.B. ihre Verlobung: Bánk kniet nicht vor Melinda und verurteilt das Knien vor einem Menschen, aber später, nach den traumatischen Vorfällen kniet Melinda – ganz instinktiv – vor Bánk, der das nicht akzeptieren kann und nur ausgehend von seiner Welt interpretieren wird. Bánk's Kampf existiert so nicht außen, sondern irgendwo in seiner Seele: eines seiner Subjekte, das Ich ist konsolidiert und weiß, wie man handeln kann. Er ist der große Banus, der nicht vor einer Frau kniet und die Frau als Geschenk erhält. Das andere, das Selbst ist aber unsicher und zweifelt, und findet die Fixpunkte seiner Verbindung nicht. Er singt auf dem Höhepunkt des Dramas überhaupt nicht über seine Heimat, er beschäftigt sich nur mit seiner inneren Beleidigung – und findet keine Lösung.

Dieses Individualitätskonzept gründet tief in der Philosophie der Aufklärung und der Frühromantik: „Im Zeitalter der Aufklärung füllt der Mensch nicht mehr in einer gottgegebenen Ordnung seinen ihm vorherbestimmten Platz aus, sondern muss sich in der seit Niklas Luhmann viel beschworenen funktional differenzierten Gesellschaft, die sich seit dem Ende des 17. und vor allem im 18. Jahrhundert entwickelt, zum einen zurechtfinden, verschiedene Rollen einnehmen und versuchen, diese vielfältigen Handlungssphären und Lebensbereiche zu einem kohärenten und kontinuierlichen Ich zusammenzufügen. Zum anderen aber werden auch Fragen, die zuvor mit Hilfe der äußeren, theologisch und teleologisch konzipierten Welt beant-

¹¹ KEMPER 2004, 189–193.

wortet wurden, ins Innere des Menschen verlegt: Nach welchen Ordnungsschemata soll die Varietät der Ich-Elemente verbunden werden, um welchen Kern wird das eigene Selbst zentriert und wie kann dieser Nukleus, so er vorhanden ist, zunächst bewusst und dann verbalisiert werden? Die Notwendigkeit der Letztbegründung von Individualität verschiebt sich also aus der Welt in das Ich, von metaphysischen, ontologischen, kosmologischen und/oder theologischen Metadiskursen in die Epistemologie. Wenn allerdings der Wunsch und das Bedürfnis nach einer Letztbegründung des eigenen Ichs in das Reich der Utopie verwiesen wird, entsteht eine spannungsvolle Polarität im Individualitätskonzept zwischen Selbstbegründungsfreiheit und Selbstbegründungszwang.¹² Die Ordnung liegt nicht in einer ewigen Norm, Bánk kann sich selbst nicht mehr als eine Einheit vorstellen. Dieser Heldtypus ist aber nicht fremd in der romantischen Literatur in Europa. Der Komparatist Bobinac, der die drei Bánk-Werke vergleicht, sagt, dass „Von Verbindungslinien zu europäischen Entwicklungstrends ließe sich wohl in einem anderen Zusammenhang sprechen: im Kontext des Vordringens einer neuen romantischen Kultur und ihrer Kritik an überlieferten ästhetischen Mitteln, unter anderem auch an der traditionellen Heldenkonzeption, denn Katonas Bánk lässt sich durchaus zu jenen typisch romantischen, ambivalenten Helden zählen, welchen Gerhard Schulz drei Merkmale attestiert, »die eng miteinander verbunden sind oder sogar ineinander übergehen«: »ein historisch-gesellschaftlicher, ein psychologischer und ein moralischer«. Im psychologischen Sinne gerät nämlich auch Bank – wie zahlreiche andere Protagonisten der zwischen 1790 und 1850 entstandenen Werke – in eine melancholische Stimmung, in der sich Gründe und Abgründe seiner Seele abzeichnen.“¹³ Wenn wir diese Stimmung mit Bánks Individualitätskrise betrachten, wird sichtbar, dass er von sich selbst ausgehend auch unfähig ist, seine Frau als eine selbstständige, von ihm unabhängige Individualität zu akzeptieren.

Melinda ist das Opfer ihrer Zeit, ihrer Gesellschaft, ihrer Brüder und auch ihres Mannes. Sie wurde Bánk als Dankgeschenk geboten (sie fand Bánk nicht hübsch oder schön, sie fand ihn aber vornehm), lebt allein in einem großen Palast, wo sie nur einen Gesellen fand: Otto, den Bruder der Königin. Melinda denkt, dass Otto sie wirklich versteht. Sie hat also auch eine Doppelgängerin in sich selbst: die eine ist eine gute und dankbare Frau, die Bánk ihr und ihrer Brüder Leben verdankt, die aus dem Krieg in den Frieden flüchtet. Die andere sucht jemanden, der sie verstehen kann, oder z.B. das gleiche Schicksal hat. Otto ist natürlich auch kein idealer Partner für Melinda, aber er machte sie es glauben. Melinda weiß ab dem dritten Aufzug, dass ihre Welt zerstört ist, der gute Mann, Bánk, beschützt sie nicht und wegen Bánks Selbstsucht wird sie das ewige weibliche Opfer, das nie erhört und unterstützt

¹² KORDING 2005.

¹³ BOBINAC 2015, 113.

wird. Melinda spielt in diesem Drama eine schizophrene Rolle, ähnlich wie Ophelia in *Hamlet*. Das kann natürlich mit der Rolle der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft in Verbindung gebracht werden. Bánk stellt sich hier eine Frau vor, die immer schön, nett und treu ist und die immer so handelt, dass es ihm und seiner symbolischen Bedeutungswelt entspricht. Sie darf sich nicht mit Männern unterhalten und muss immer dankbar sein: „Die patriarchalischen Weiblichkeitsmythen sind zwar, sofern sie als Frauendarstellungen gelesen werden, Phantasieprodukte und Projektionen männlicher Subjekte. Aber sie sind auch Träger des Ausgegrenzten, Verdrängten, das in den Selbstentwurf des männlichen Subjekts nicht eingegangen ist und dessen Aktivierung die Konstruktion eines *anderen* Subjekts allererst möglich macht.“¹⁴ Bánk kann seine Frau nicht als ein anderes Subjekt, sondern nur als eine Projektion seines Wunsches (und daneben seiner Eifersucht) interpretieren. In diesem Sinn ist Melinda ein äußeres Objekt in einem tragischen Spiel, wo Bánk seine Identität und seine Sicherheit sucht. In diesem Verhältnis gibt es aber keine Chance für Melinda sich selbst zu finden, und noch weniger sich selbst zu verwirklichen. Sie bleibt im Drama in den Augen der Männer nur ein Ding, ein Objekt: die Unzufriedenen benutzen Melindas Namen, weil sie mit Melindas Hilfe Unterstützung bei Bánk erreichen wollen; Otto will sie und ihre Naivität für sein sexuelles Ziel ausnutzen: Melinda dachte, dass Otto (oder eigentlich: ein Mann) sie versteht und mit ihr eine glückliche und gleichgestellte Rede führt; und natürlich hoffen ihre Brüder auf ein glückliches Leben mit Hilfe des Opfers Melindas. So wird ersichtlich, dass im 13. Jh. und in einem Drama aus dem 19. Jh. eine Frau ihre wirkliche Identität nur unter Schwierigkeiten oder überhaupt nicht aufbauen kann.

Wie sieht das aus im Fall einer würdigen oder adligen Frau? Die Königin Gertrudis regiert in einer Ära, als eine Frau wenig Anerkennung erhält. Sie lebt nur wie alle anderen Königinnen, hat ihre Hofhaltung – und möchte wie ein Mann leben, studieren oder regieren. So ist sie einerseits eine gute Frau ihres Mannes, Königin von Ungarn, andererseits eine Fremde von Meranien (aus dem bayerischen Geschlecht Andechs-Meranien), die hier nicht ihren Platz findet, und deshalb einsam ist und für sich andere Möglichkeiten möchte. Sie sieht sehr genau den Unterschied zwischen den männlichen und weiblichen Rollen, daneben erkennt sie Bánks Problem. Gertrudis ist eine gebildete Frau, die wirkliche Macht hat. Über die Königinnen des Mittelalters schreibt Claudia Zey: „Das hohe Bildungsniveau von Königinnen und Fürstinnen wurde von den Zeitgenossen vielfach gepriesen. Ihre Förderung von Literatur ist ebenso bekannt wie die Produkte eigener literarischer Versuche in Prosa oder Poesie.“¹⁵ Gertrudis regiert in der Abwesenheit ihres Mannes mit dem Banus, oder besser gesagt nur allein. Sie lebt fast wie eine Witwe, die einen Thron erbte: der

¹⁴ LINDHOFF 2003, 18.

¹⁵ ZEY 2015, 28.

König, Andreas II. ist schon wieder im Krieg, und mit ihm die Männer des Landes und auch ihre Steuer, das Geld der armen Menschen wandert in den Krieg. Es ist leicht erkennbar, dass das Elend des Landes nicht der Königin Schuld ist, es hängt nicht von Kleidern oder Vergnügungen ab, vielmehr von den Kosten der stetigen Kriege. Gertrudis' Schuld ist, dass sie eine Frau ist. Der Führer der Unzufriedenen, Banus Petur kann nicht akzeptieren, dass über die Männer eine Frau regiert, deshalb konfabuliert er und führt den anderen zum Plan der Tötung. Ob die Königin schuldig oder unschuldig an Melindas Entehrung ist, kann vielleicht keine Frage sein: mehrere Deuter¹⁶ des Stückes seit János Arany's Interpretation¹⁷ denken, dass Gertrudis unschuldig sein muss, nur so kann sich die wahre und große Tragödie Bánks erweitern.

Wenn wir die Personen des Dramas als innere Doppelgänger auslegen, wird sichtbar, dass neue Fragen entstehen werden, die manchmal auch gültige Antworten generieren. Der Kanon wird also neuinterpretiert, das Werk ist nicht mehr latent, der Wunderblock bietet neue Möglichkeiten.

¹⁶ BARTA 1976, 386.; CSETRI 1992, 30.

¹⁷ ARANY 1962, 275–329.